WASSILI SAFONOFF

Neue Formeln für das Klavierspiel

Deutsche Ausgabe
übersetzt und bearbeitet
von
Willy Rehberg

★

Edition Schott 2173

Für die deutsche Ausgabe:
B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

Für die Ausgaben aller übrigen Sprachen:
J. & W. CHESTER LTD., LONDON

Vorwort

Dieses für schon fortgeschrittene Schüler bestimmte Werk will einen Weg zeigen, in kurzer Zeit die Unabhängigkeit der Finger, die Gleichmäßigkeit des Anschlags, die Geläufigkeit und die Schönheit des Tons zu erlangen und beizubehalten.

Die in diesem Heft enthaltenen Übungen sind lediglich **Formeln** und Beispiele, die das Ergebnis langjähriger pädagogischer Erfahrung und gründlichster Untersuchung zwecks Förderung eines natürlichen und tragfähigen Tones sind.

Ihr Endziel ist, dem gewissenhaften Lehrer, wie dem intelligenten Schüler Anregungen zu geben zum eigenen Erfinden unendlicher Varianten, sodaß der Übungsstoff geradezu unerschöpflich ist.

Diese Formeln wollen also, ohne daß sie ermüden, bei größtmöglicher Zeitersparnis an Kraft und Zeit die Aufmerksamkeit des Schülers dauernd in Spannung halten.

Es ist unmöglich, diese Übungen mechanisch herunter zu spielen, denn sie sind nicht allein Fingerübungen, sondern zu gleicher Zeit Gehirnübungen. Es ergibt sich dadurch eine beständige Verbindung, sozusagen Telegraphie, zwischen dem Gehirn und den Fingerspitzen, die von dem Übenden große Konzentration verlangt. Dies macht die Übungen ungemein wertvoll für die Erlangung eines gleichmäßigen Anschlags und eines schönen Tons. Die geringste Nachlässigkeit in dieser Beziehung ist für ein kritisch eingestelltes Ohr sofort wahrnehmbar.

W. Safonoff

Zur Einführung in die Safonoffschen Formeln

Es erscheinen immer wieder neue Werke zur Förderung des Klavierspiels, daß man vermeinen könnte, der Stoff sei wirklich längst erschöpft. Man bekommt auch so viel zu lesen über neue Methoden, dickleibige Bände über Klaviertechnik werden beständig angekündigt, sodaß man zu der Ansicht gelangt, es habe bisher noch niemand Klavier spielen können, und man gerät sehr in Verlegenheit, welchem Verfahren man den Vorzug geben soll. Der jüngeren Generation namentlich, die sich dem Lehrberuf widmet, wird es sehr schwer gemacht, eine endgültige Wahl unter diesen verschiedenen Systemen zu treffen. Vielleicht ist letzten Endes „gar keine Methode" noch die beste!?

Das hat der Verfasser dieses mit großer Begeisterung und Sachkenntnis geschriebenen Werkes, der bekannte russische Pianist und Dirigent Wassili Safonoff*) (1852–1918) wohl erkannt. Hier handelt es sich nicht um graue Theorien und lehrhafte Abhandlungen; der Erfolg zeigt sich sofort in der **Praxis** auf denkbar einfachste Art. Daß diese genialen „Formeln", die schon seit langen Jahren im Ausland bekannt und geschätzt sind – sie existieren bereits in sechs Sprachen –, bisher in Deutschland, jedenfalls durch das Fehlen einer Übersetzung, noch wenig bekannt sind, hängt mit der Zeit ihres Erscheinens in London (1915) zusammen. Von allen mir bekannten Werken über Klaviertechnik habe ich durch diese „Formeln" am meisten Anregung empfangen. Ich möchte fast sagen, sie kamen mir vor, wie das Ei des Kolumbus! Safonoffs Art, die fünf Finger zu trainieren durch den Lagenwechsel des Daumens auf jeder Taste, ist eine höchst geistreiche Erfindung und fördert die Selbstständigkeit der beiden Hände in ungeahnter Weise. Ganz ausgezeichnet sind besonders die Anschlagsstudien mit stummem Fingerwechsel (Gewichtsübertragung). Ein großer Vorzug dieses Werkes ist, daß Safonoff den Schüler immer wieder ermahnt, auf die **Tongebung**, das **Trainieren des Ohrs**, **Kontrolle des Anschlags** größtes Gewicht zu legen und gespannte Aufmerksamkeit zu widmen. Das wiederholt er beständig und kann es nicht genug betonen. Die ganze Art von Safonoff und seine fast väterlich anmutenden Ratschläge haben etwas ungemein Erfrischendes, Wohltuendes und Überzeugendes. Man kann gar nicht widerstehen! Er bringt auch mal etwas hinein, was nicht unmittelbar zur Sache gehört, was ihm aber, wie man merkt, sehr am Herzen liegt.

Jeder strebsame Schüler bringt dieser Art Training das größte Interesse entgegen, weil es zugleich, wie Safonoff sagt, Konzentrationsübungen, Gehirnstudien sind.

Möge es meinen verehrten Kollegen und ihren Schülern, die diese Art des Übens noch nicht kennen, ebenso ergehen wie mir und meinen eigenen Schülern. Der Erfolg kann gar nicht ausbleiben bei genauer Befolgung aller Vorschriften und Ratschläge, was allerdings sehr wichtig ist.

Willy Rehberg

---

*) Bis zu seiner Übersiedlung nach New York im Jahre 1906 wirkte er als Professor des Klavierspiels am Moskauer Konservatorium. Zu seinen Schülern zählen Scriabin, Medtner, Rachmaninoff und viele andere berühmte Pianisten.

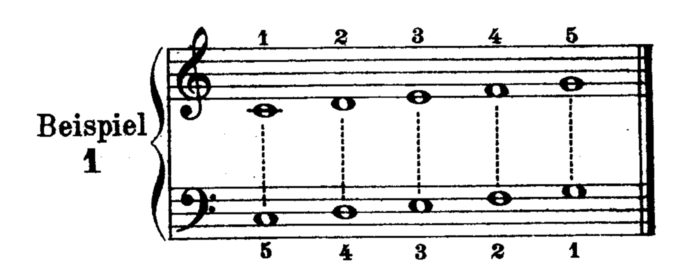
I. Unabhängigkeit der Finger

Die folgende Formel soll zuerst mit gehaltenen Noten – wobei die fünf Finger die Tasten niedergedrückt halten — angewandt werden. Dann, nachdem die Finger ganz unabhängig geworden sind, müssen diese Übungen, indem nach und nach das Tempo beschleunigt wird, mit freier Hand (normaler Spielweise) geübt werden.

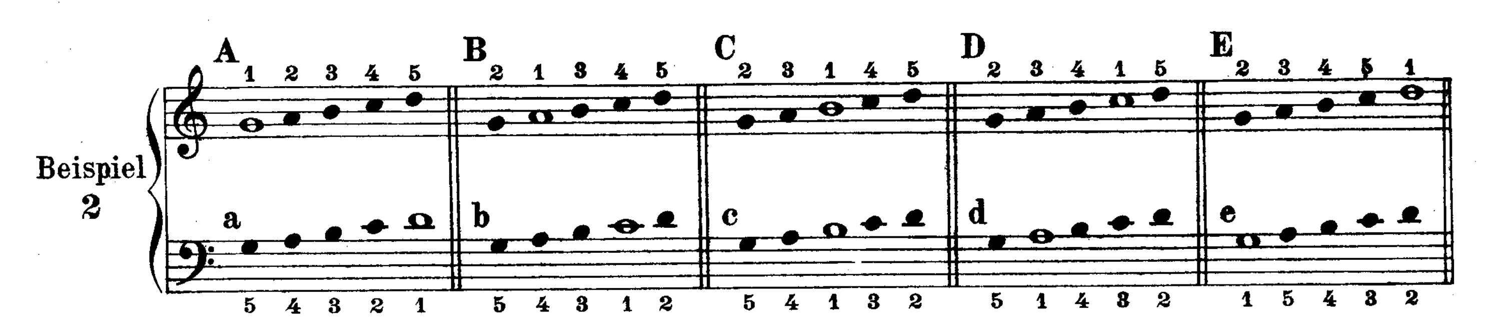
Was ist Unabhängigkeit?

Unabhängigkeit ist die Fähigkeit, jeden Finger der rechten Hand mit jedem Finger der linken Hand – und nach Belieben auch umgekehrt – zu verbinden.

Die herkömmliche Verbindung der entsprechenden Finger in beiden Händen, die wir meist in allen Fünffingerübungen beobachten können, ist diese:

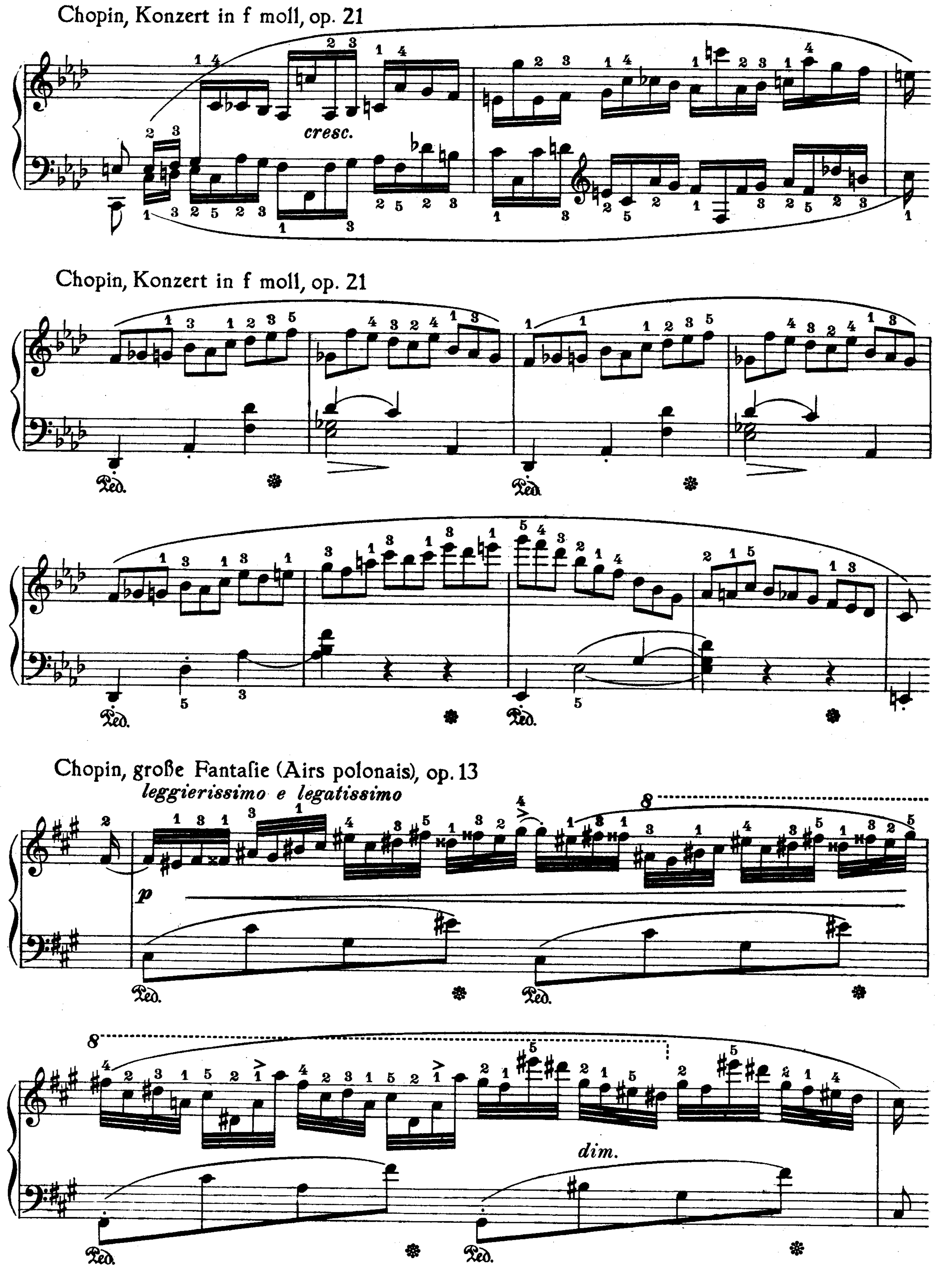


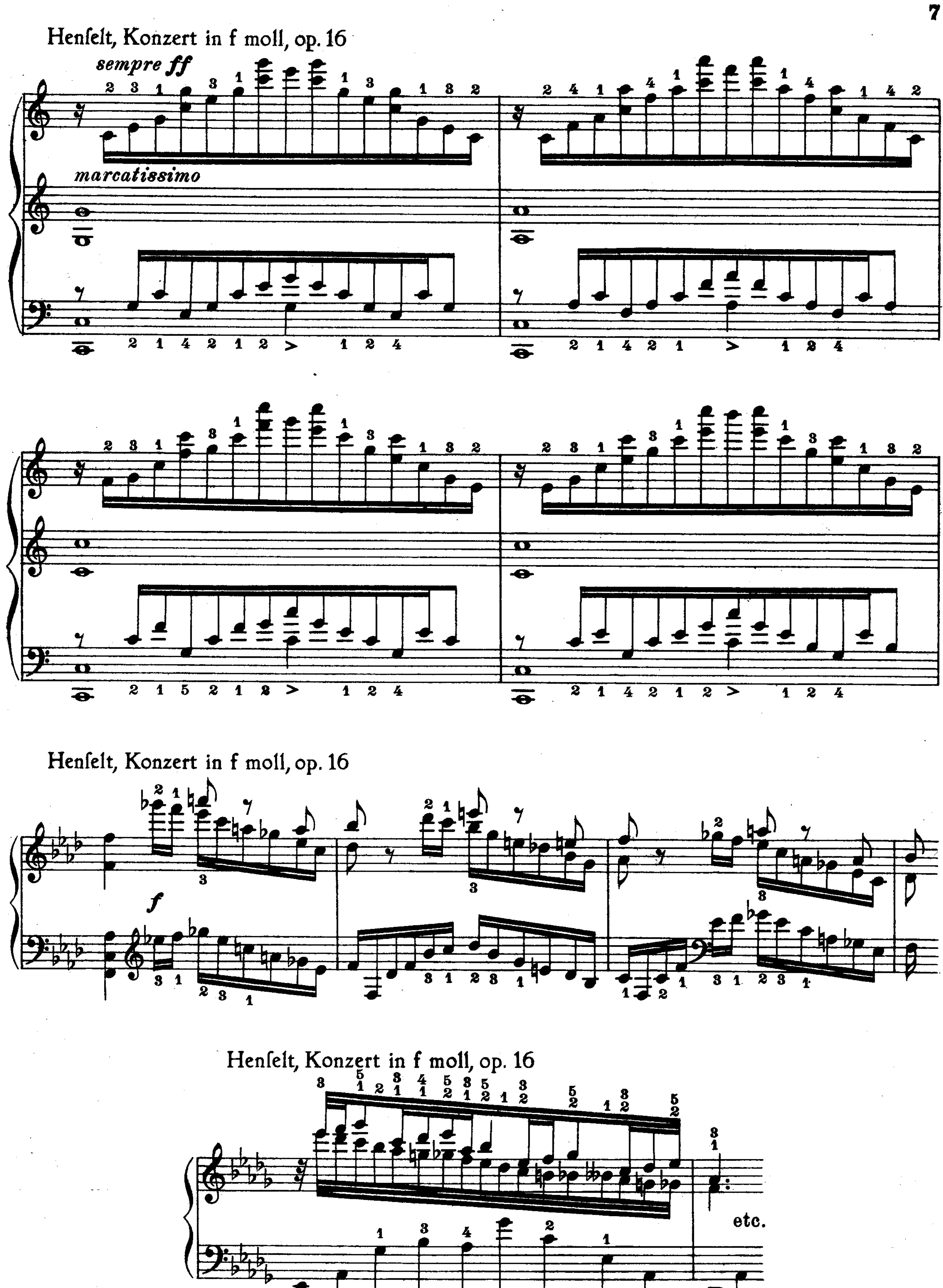
Im Gegensatz zu dieser veralteten Anschauung können wir fünf, der Lage des Daumens in jeder Hand entsprechenden möglichen Verbindungen festlegen:



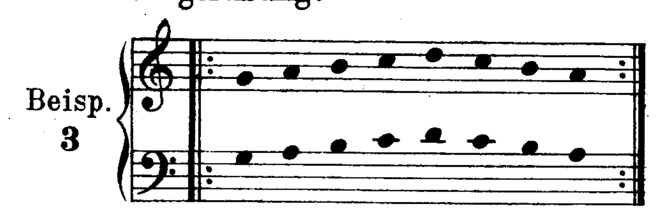
Die Lagen der rechten Hand sind mit großen, die der linken Hand mit kleinen Buchstaben bezeichnet. Dem Daumen, der der Kernpunkt aller technischen Schwierigkeiten (Tonleitern, Arpeggien usw.) bildet, muß die höchstmögliche Leichtigkeit in der Verbindung mit anderen Fingern gegeben werden. Unser System von Übungen stellt einen großen Vorteil in dieser Beziehung dar.[1])

[1]) Es folgen hier einige Beispiele der Literatur, wo große Anforderungen an den Daumen gestellt werden. Die eigentliche Erörterung der Formel befindet sich Seite 8.

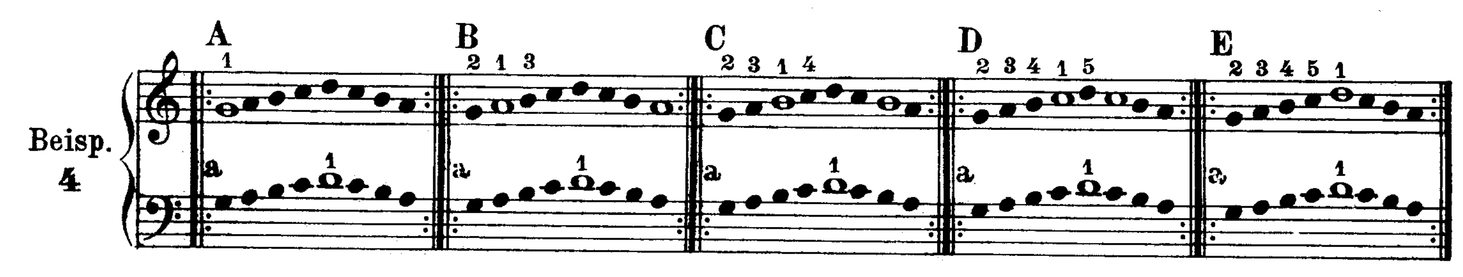

Chopin, Konzert in f moll, op. 21
cresc.
Chopin, Konzert in f moll, op. 21
Chopin, große Fantasie (Airs polonais), op. 13
leggierissimo e legatissimo
dim.


Henselt, Konzert in f moll, op. 16
sempre ff
marcatissimo
Henselt, Konzert in f moll, op. 16
f
Henselt, Konzert in f moll, op. 16
etc.

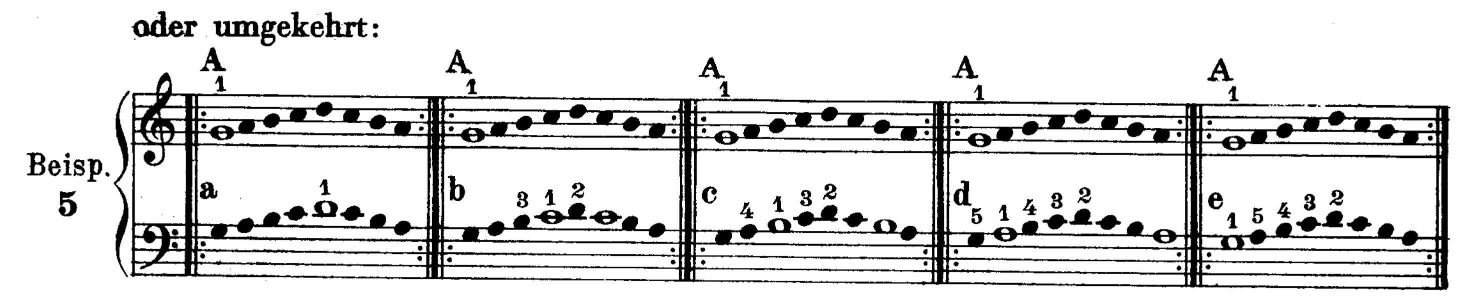
Wir nehmen die einfachste Fünffingerübung:



Wir können zu dieser Übung folgende Kombinationen herstellen: wir nehmen, zum Beispiel, die Lage a der linken Hand und spielen die fünf Lagen der rechten Hand zu dieser Lage a, wie folgt: (Der Daumen ist der größeren Klarheit wegen mit ganzen Noten bezeichnet, weiter hat das nichts zu bedeuten)



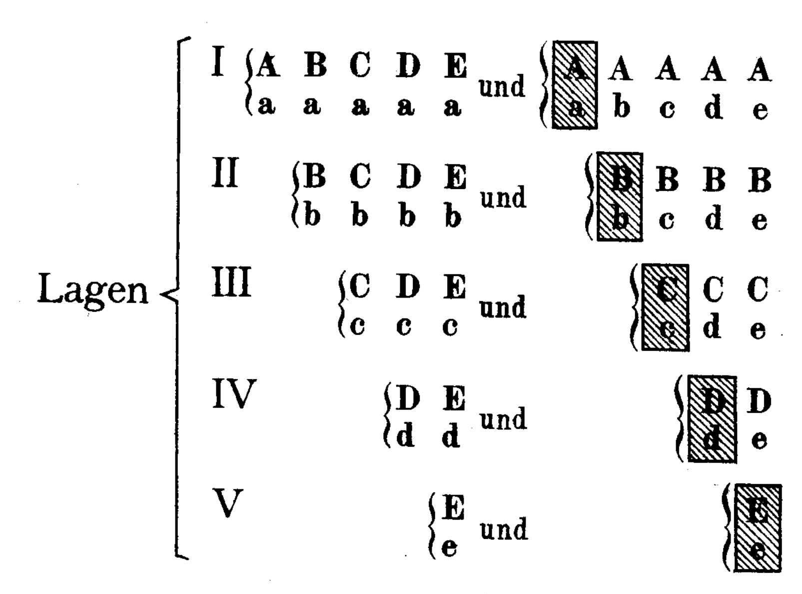
oder umgekehrt:



Da die Verbindung A – a in Beispiel 4 auch in Beispiel 5 erscheint, ist es unnötig, sie zweimal zu üben.

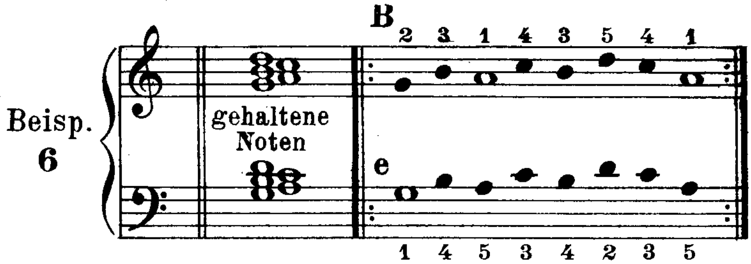
Aus diesen Beispielen kann man ganz leicht folgende Formeln bilden:

Formeln

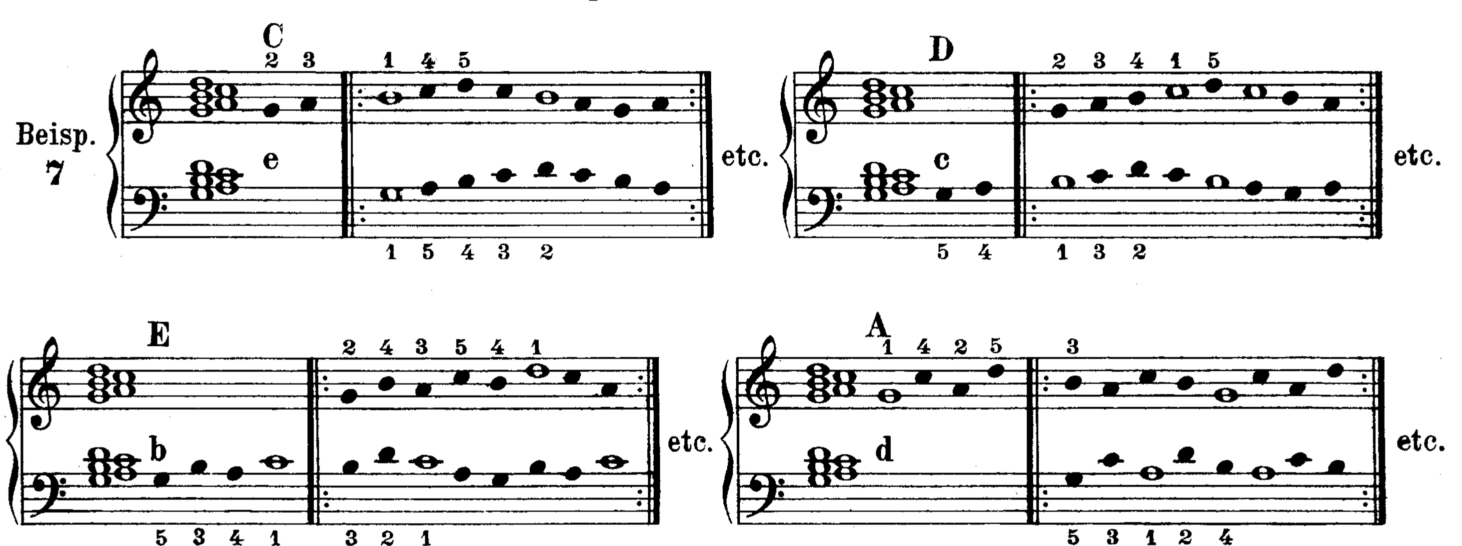


Um unnütze Wiederholungen zu vermeiden, brauchen die mit  bezeichneten Lagen nicht gespielt zu werden.

Diese Formel kann für alle Fünffingerübungen benutzt werden, zuerst mit gehaltenen Noten:

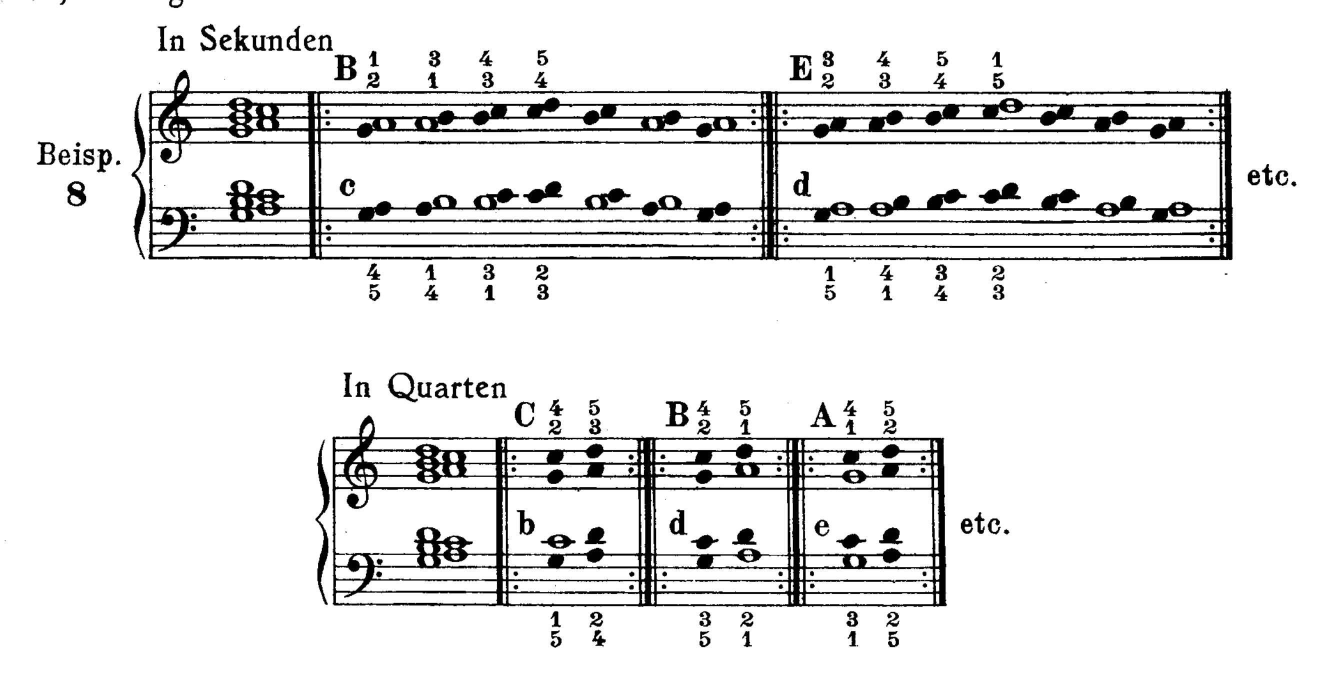


oder in kanonischer Form zum Beispiel:

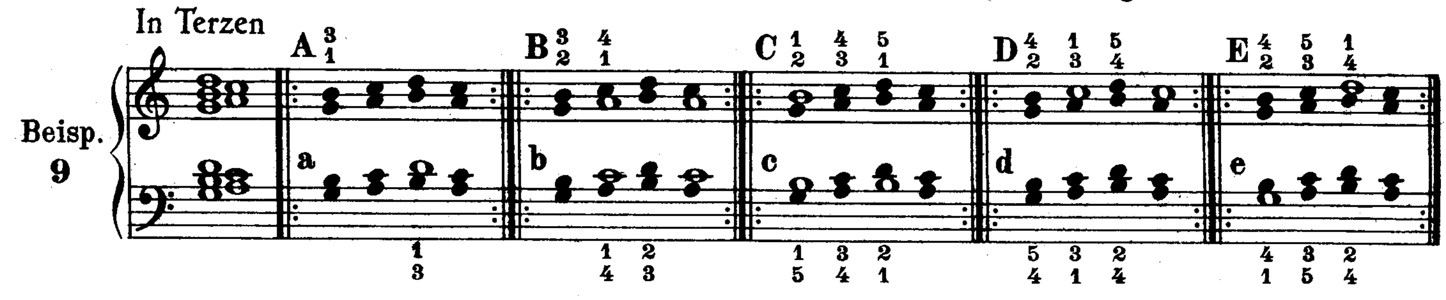


Es ist selbstverständlich, daß diese Formel bei allen Arten von Fünffingerübungen angewandt werden kann. Die gehaltenen Noten sind der gewählten Lage entsprechend zu nehmen.

Diese Übungen sind **Vorübungen.** Nachdem man sie eine gewisse Zeit geübt hat, muß man eine neue Anwendung der Formel bei Übungen in Doppelgriffen, besonders in Terzen, in Angriff nehmen.



Wir sehen hier die ursprünglichen Lagen für Terzen in jeder Möglichkeit.



Die größte Sorgfalt muß dem Studium der Terzen beigemessen werden.

Es ist aus der Formel leicht zu ersehen, daß jede Verbindung der Finger der beiden Hände in ihr verwirklicht ist. Das bedeutet die vollständige Unabhängigkeit der Finger, indem sie ihnen beim Üben der schwierigsten Passagen die größte Leichtigkeit zusichert. Die Passagen werden sodann eine Sache des **Gedächtnisses**, sie ersparen dem Schüler langwierige mechanische Wiederholungen, die das Ohr ermüden und die Aufmerksamkeit durch langes Üben abschwächen.

Wir raten dem Schüler, die schwierigsten Teile eines Stückes zuerst **durch das Auge**, zu studieren, dann, nachdem sie durch das Gesicht in seinem Gedächtnisse eingeprägt sind, sie auf dem Klavier **auswendig** zu versuchen.[1]) Das Ergebnis wird überraschend sein.

Wichtige Anmerkung

Diese Übungen sind am Anfang für die Hand sehr ermüdend. Sie müssen folgendermaßen geübt werden: Man beginnt sehr langsam, um dem Schüler zu einer vollkommenen Konzentration Zeit zu lassen, zuerst viermal fünf Minuten täglich, dann dreimal sieben Minuten; dann zweimal zehn Minuten; und endlich ohne aufzuhören, zwanzig bis dreißig Minuten. Das wird sich – bei regelmäßigem Üben – als hinreichend erweisen.

Später müssen diese Übungen in andere Dur- und Molltonarten transponiert und die Terzen auf der vierten Stufe der harmonischen Mollskala aufgebaut werden, z. B.:



Dies wird Verbindungen von großer Schwierigkeit und Nützlichkeit ergeben. Mit diesen Übungen möge erst dann begonnen werden, wenn die Hände eine vollständige Bewältigung der vorhergegangenen Schwierigkeiten erreicht haben.

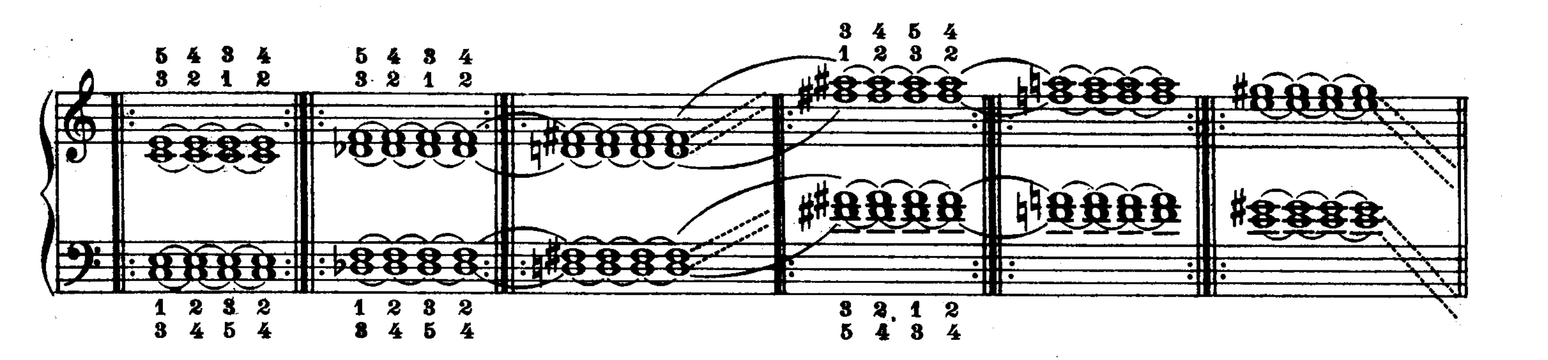
Nachdem diese Terzen, mit den fünf gehaltenen Noten in jeder Hand, eine gewisse Zeit geübt worden sind, versuche man dieselben mit freier Hand legato und Handgelenkstaccato auszuführen.

[1]) Siehe Gieseking-Leimer (Verlag B. Schott's Söhne)

II. Über den Anschlag

Die folgenden Vorübungen sind bei gehaltenen Dur-Terzen zu spielen, wobei die Lagen verändert werden, in Art des stummen Fingerwechsels, ohne die Tasten anzuschlagen. Jede Terz muß mit einem tiefen Druck, ohne daß man einen Ton hört, gespielt werden. Das Handgelenk locker, ohne die geringste Verkrampfung.

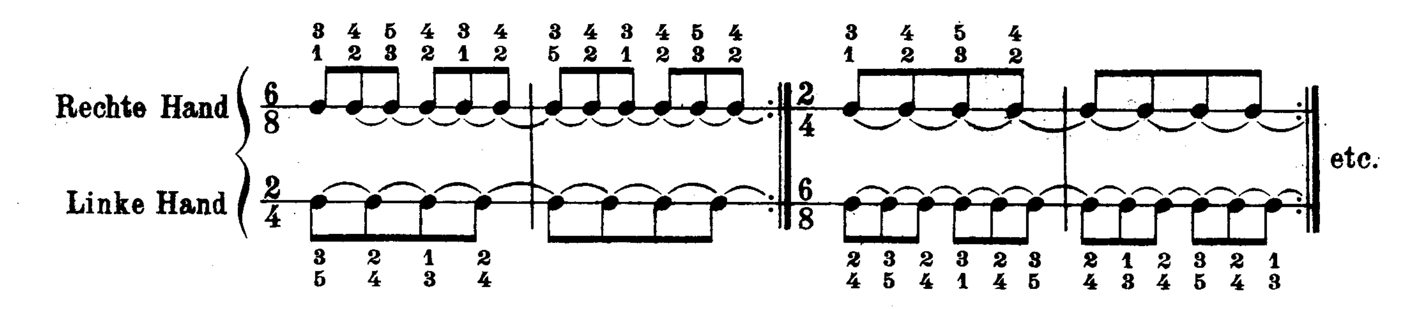
Dieser Fingersatz muß für alle Arten auf- und absteigender Terzen angewandt werden. Man spiele zuerst langsam und beschleunige nach und nach das Tempo bis zur größtmöglichen Schnelligkeit.



Man kann sich auch für diese Übung eines anderen Fingersatzes bedienen, z. B.:

Rechte Hand	4 2	3 1	4 2	5 3	5 3	4 2	3 1	4 2	4 2	5 3	4 2	3 1	etc.
Linke Hand	3 5	2 4	1 3	2 4	2 4	3 5	2 4	1 3	1 3	2 4	3 5	2 4	

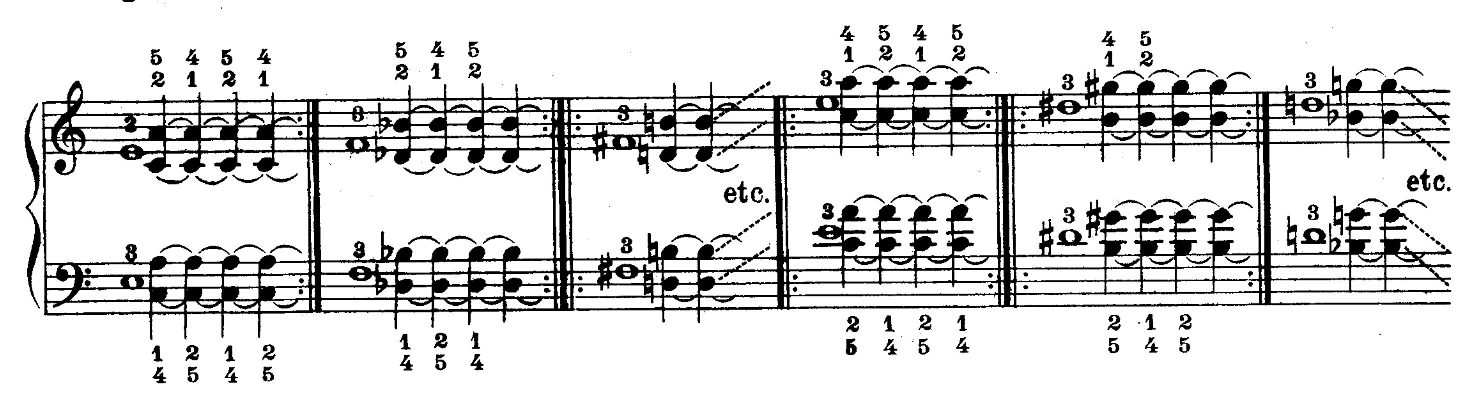
Auch in rhythmisch veränderten Verbindungen, z. B.:



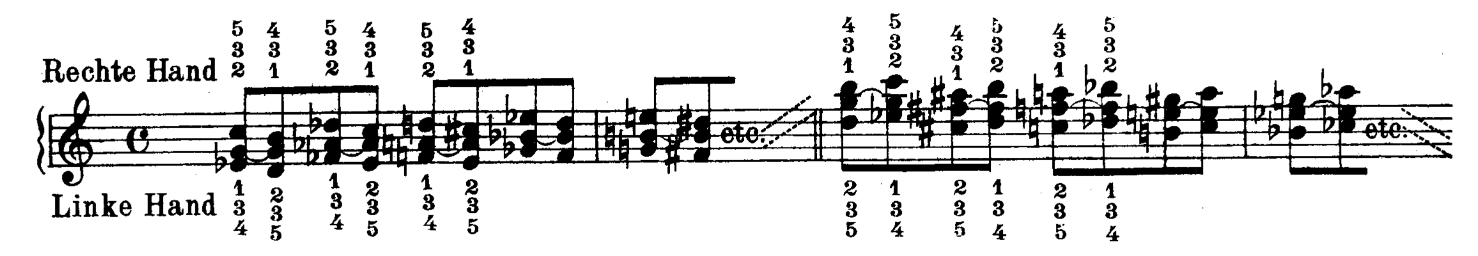
Nachdem man im stummen Wechsel der Lagen eine unbedingte Leichtigkeit erreicht hat, spiele man diese Übungen mit Handgelenkstaccato bei angeschlagenen Noten, das Tempo vom Adagio bis zum Prestissimo steigernd, in allen möglichen Schattierungen: piano, forte, crescendo, diminuendo usw.

Spannung bei gehaltenen Akkorden

Bei dieser sehr schwierigen Übung muß die geringste Ermüdung durch die Spannung vermieden werden, da sonst die Handmuskeln überanstrengt werden. Der dritte Finger muß in allen Abteilungen gehalten werden. Man wechsle die Lagen sehr elastisch und achte darauf, daß das Handgelenk immer locker ist. Man beginne zuerst sehr langsam, dann beschleunige man das Tempo und vermehre nach und nach die Anzahl der Wiederholungen:



Trotz der Spannung bei sich bewegenden Akkorden muß die Mittelstimme die ganze Zeit in einem absoluten legatissimo ausgehalten werden.



Auch im Handgelenkstaccato, ohne die Mittelstimme auszuhalten.

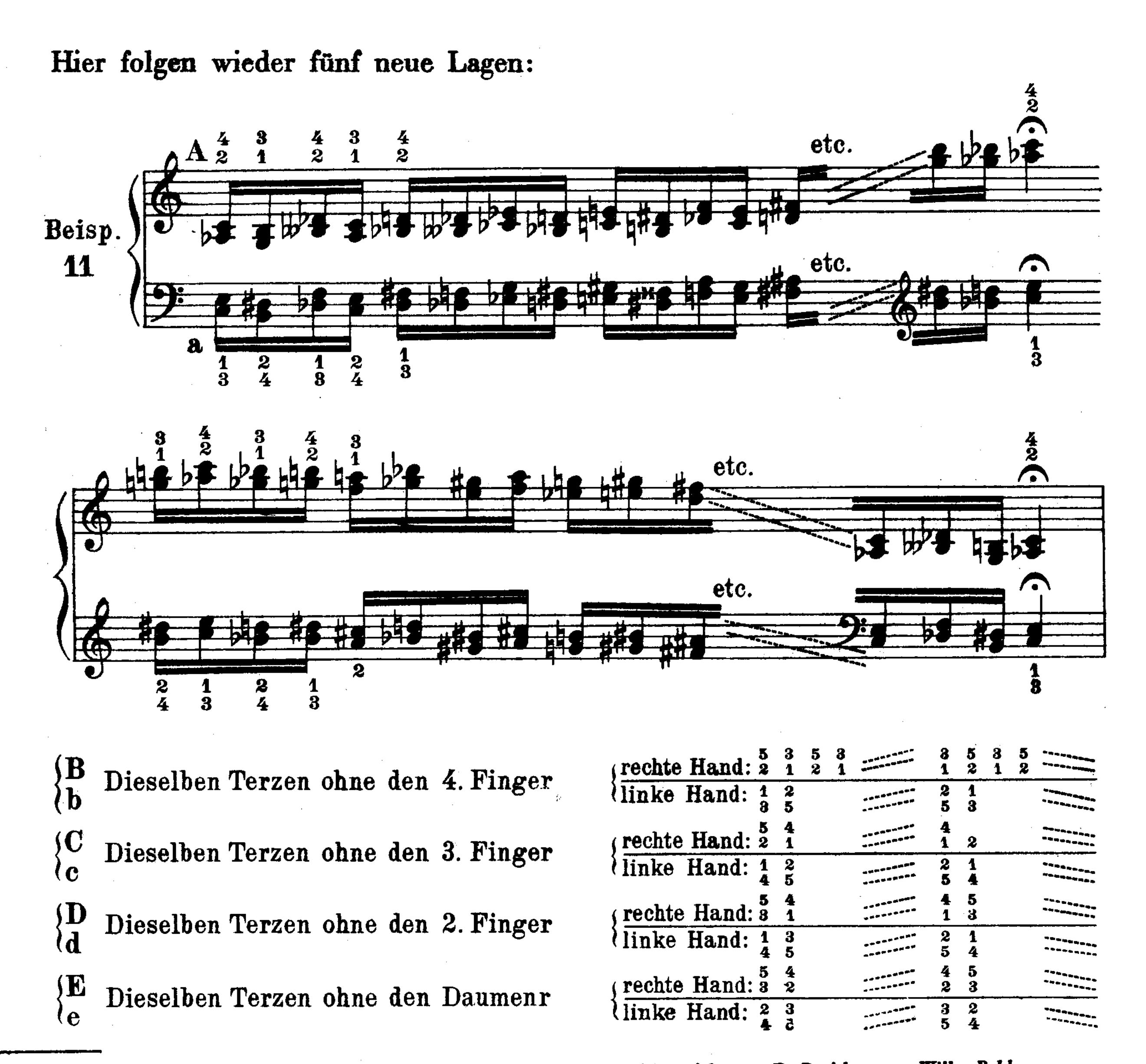
Die nun folgenden Übungen haben ihre Grundlage in Dur-Terzen, die sich chromatisch über die ganze Klaviatur oder nur über einen Teil derselben bewegen in der Form, daß sie als übermäßige Dreiklänge erscheinen. Da alle Intervalle dieses Akkords gleich sind.

so klingen diese Übungen sehr weich und das Ohr ermüdet nicht. Die wichtigste Bedingung beim Spielen dieser Akkorde ist die genaue Beachtung einer geraden Linie bei der Bewegung des Daumens auf den Obertasten, die den Untertasten so nahe als möglich bleiben soll. Dies ist für den Gebrauch des Daumens auf den Obertasten wesentlich.

Es ist von der größten Wichtigkeit, die Terzen in den beiden Händen mit der größten Präzision zusammen anzuschlagen. Alle Intervalle der übermäßigen Dreiklänge müssen unbedingt die gleiche Tonstärke haben.

Das legatissimo ist für diese Übungen besonders wichtig. Der Ton darf nie durch einen Schlag auf die Tasten, sondern muß durch lockeren Fall der Finger auf die Tasten erzeugt werden, sodaß das ganze Gewicht des Armes in den Fingerspitzen liegt, dies jedoch mit einem sehr lockeren Handgelenk.[1] Diese Übungen sollen zuerst mit jeder Hand allein, dann mit beiden Händen zusammen geübt werden:

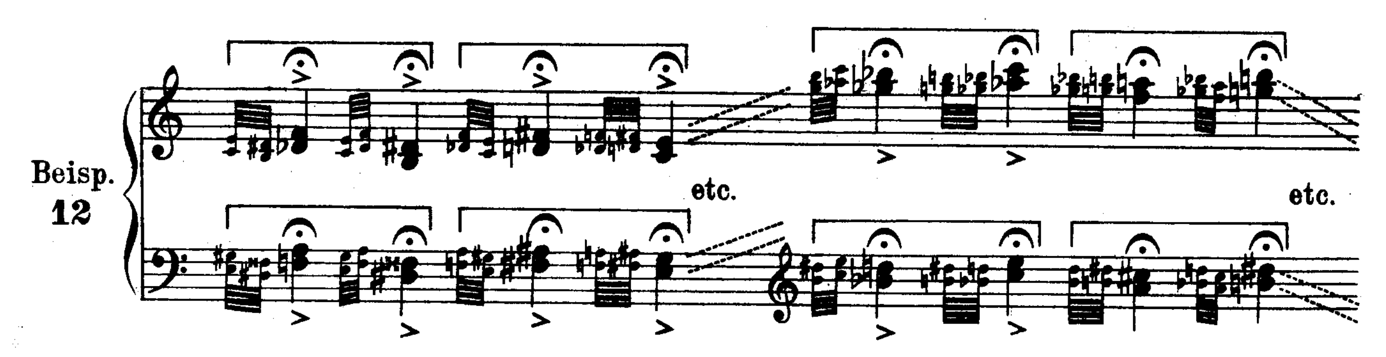
Hier folgen wieder fünf neue Lagen:



[1]) Das deckt sich mit den hervorragenden Anweisungen zum „Gewichtsspiel" von R. Breithaupt. *Willy Rehberg.*

Der Daumen in der Lage E – e muß immer in der Hand verborgen sein, und zwar so, daß er den unteren Teil des vierten Fingers der Hand berührt.

Diese Übung kann man natürlich auf mehr als die in dem obigen Beispiel angeführten zwei Oktaven ausdehnen und kann auch in jeder beliebigen Gruppe von Dur-Terzen beginnen. Dem erfinderischen Trieb des Schülers ist es überlassen, unendliche Varianten im Spielen dieser Übung zu finden. Jeden Tag möge er eine neue und nützliche Variation ausdenken. Einige Hinweise werden unsere Idee klar machen und zeigen, welch ein unbegrenztes Feld neuer Möglichkeiten dem intelligenten Spieler hier gegeben ist.



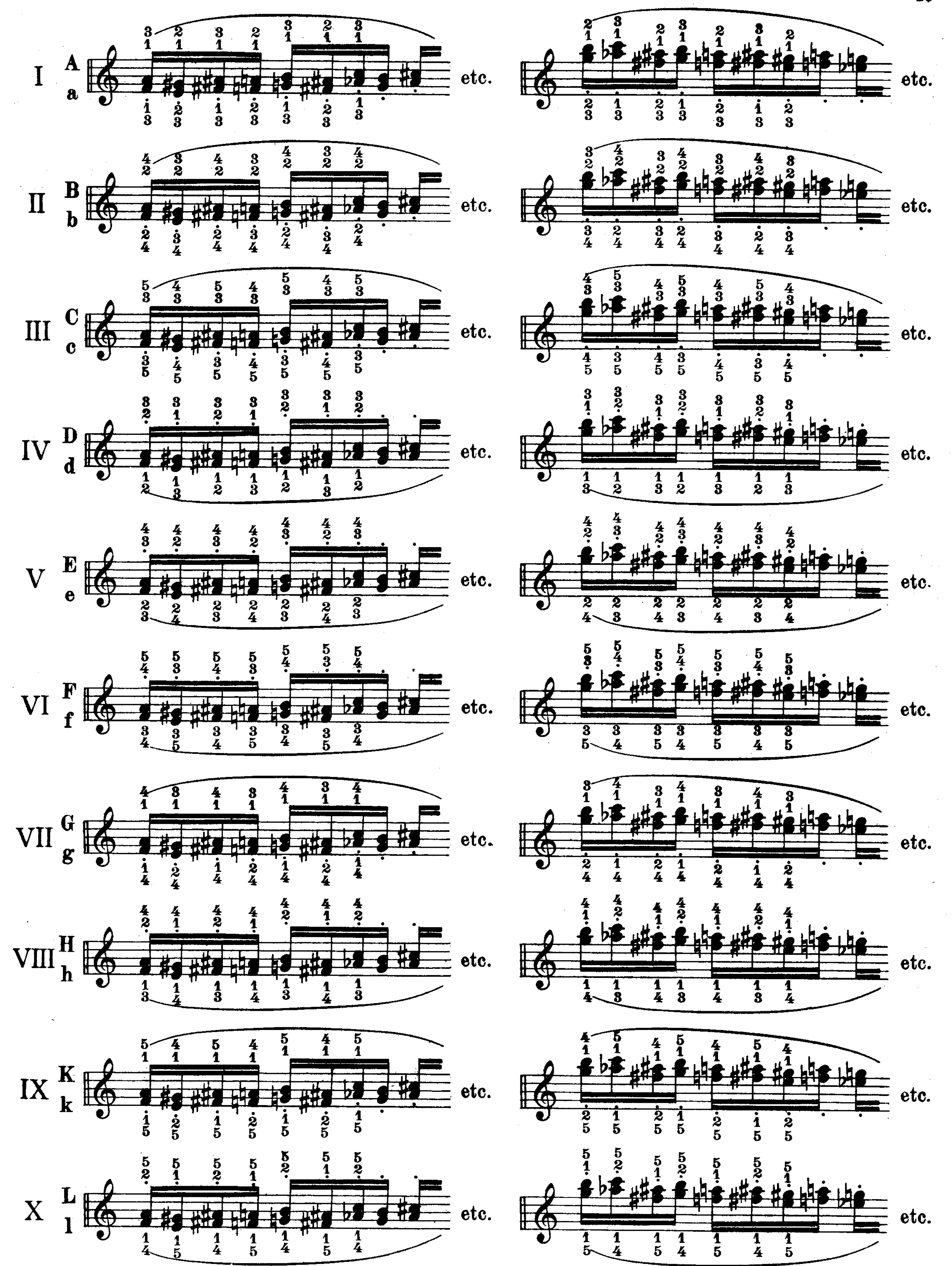
Die kleinen Noten werden leicht und rasch, die akzentuierten Noten scharf und gehalten gespielt, um die Hand für die nächste schwierigere und raschere Bewegung vorzubereiten.



und so fort, ad infinitum.

Nachdem diese Übungen beiden Händen vertraut geworden sind, nimmt man einen anderen Fingersatz von drei statt vier Fingern, der hier vermerkt ist. Das Ergebnis hiervon wird sein, daß eine Stimme der Terzen notwendigerweise legato, während die andere staccato gespielt werden muß.)

[1]) Unübertreffliche Vorbereitung zum polyphonen Spiel. *Willy Rehberg.*


I A a etc. etc.
II B b etc. etc.
III C c etc. etc.
IV D d etc. etc.
V E e etc. etc.
VI F f etc. etc.
VII G g etc. etc.
VIII H h etc. etc.
IX K k etc. etc.
X L l etc. etc.

Bei dem Fingersatz ohne Daumen (B C E – b c e), muß dieser – wie bei der Lage E – e des Beispiels 11 – unter der Hand verborgen sein. Man übe zuerst mit jeder Hand allein und zwar ganz langsam, um dem gleichzeitigen Spielen von legato und staccato seine ganze Aufmerksamkeit schenken zu können. Wenn dieses erreicht ist, spiele man – wie vorher – mit beiden Händen zusammen eine Folge von übermäßigen Dreiklängen und setze neue Fingersätze zusammen, woraus sich dann folgende Formel entwickeln wird.

Formel

I	A B C D E F G H K L a a a a a a a a a a	und	A A A A A A A A A A a b c d e f g h k l
II	B C D E F G H K L b b b b b b b b b	und	B B B B B B B B B b c d e f g h k l
III	C D E F G H K L c c c c c c c c	und	C C C C C C C C c d e f g h k l
IV	D E F G H K L d d d d d d d	und	D D D D D D D d e f g h k l
V	E F G H K L e e e e e e	und	E E E E E E e f g h k l
VI	F G H K L f f f f f	und	F F F F F f g h k l
VII	G H K L g g g g	und	G G G G g h k l
VIII	H K L h h h	und	H H H h k l
IX	K L k k	und	K K k l
X	L l	und	L l

Es ist natürlich unmöglich, alle diese Verbindungen auf einmal zu spielen. Man übe sie in kleineren Abteilungen und nehme nie eine neue Verbindung, ehe die vorhergehende nicht gründlich durchgearbeitet worden ist.

III. Geläufigkeit

Das mechanische Üben der Tonleitern ist – wegen der ermüdenden Eintönigkeit dieses Verfahrens und wegen der Gleichgültigkeit, die sich sehr rasch des Geistes des Schülers bemächtigt, wenn er die Tonleitern in dieser Art übt – von geringem Nutzen. Niemals darf eine solche Übung, so trocken sie auch erscheinen mag, in eintöniger Art gespielt werden. **Das Kontrollieren der Klangfarbe ist die unerläßliche Bedingung für ein fruchtbares Studium.** Das Studieren der Tonleitern ist ohne Zweifel für die Erlangung der Geläufigkeit wichtig, jedoch ist es notwendig, die ermüdende Einförmigkeit ihrer gewöhnlichen Übungsform soviel wie möglich zu verringern. Man kann dieses dadurch erreichen, daß man dem eintönigen Auf- und Abrollen auf dem Klavier **den Reiz und Nutzen des rhythmischen Elementes** verleiht.

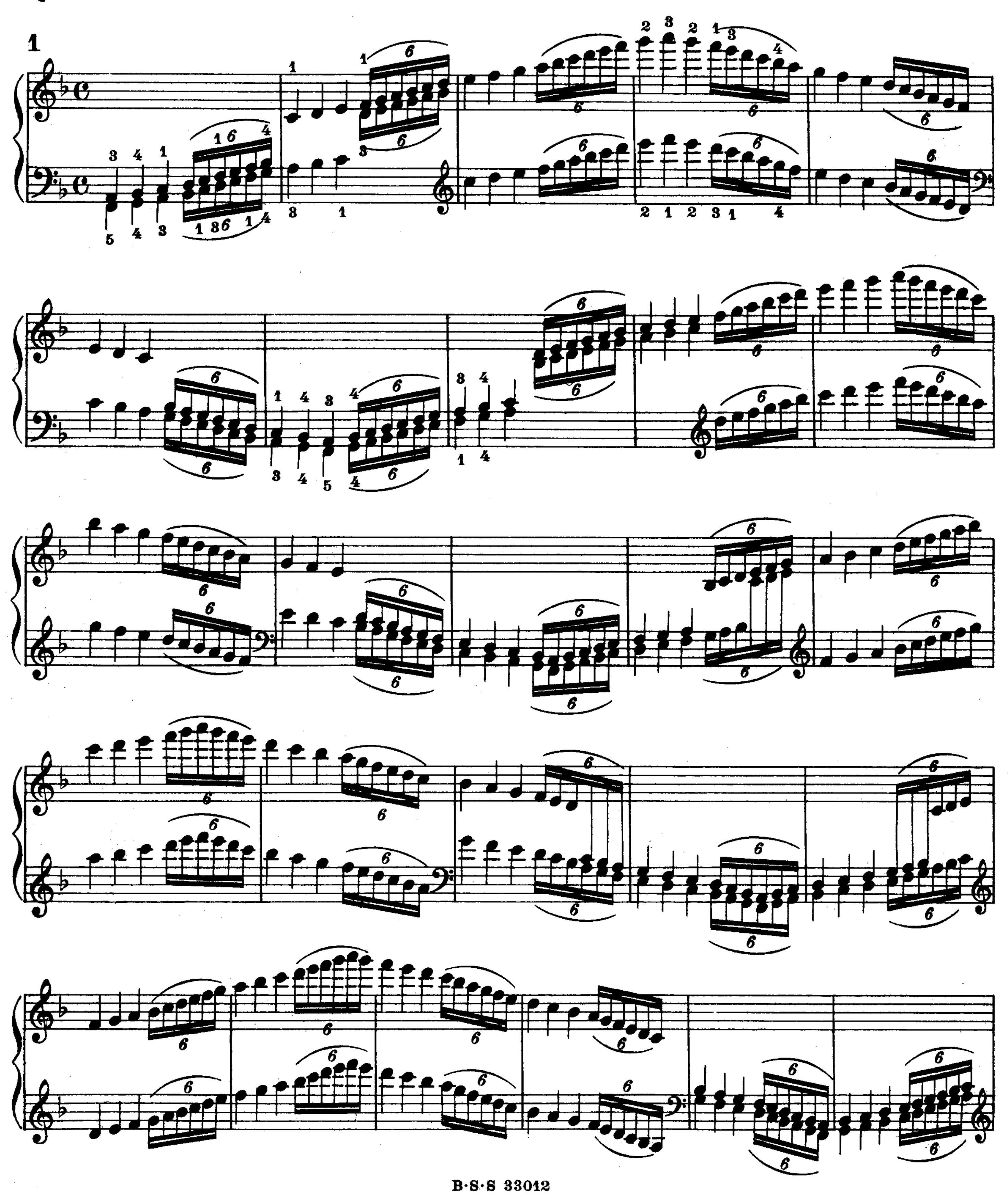
Auf diese Art und Weise werden die Tonleitern, selbst öfters wiederholt, die Aufmerksamkeit des Übenden wach halten und die Veränderlichkeit der Betonungen, die durch die rhythmischen Verbindungen an verschiedenen Stellen dieses „rollenden Tonstromes" bedingt ist, wird die Tonleitern ausgleichen, ohne daß der Übende selbst sich dessen bewußt wird.

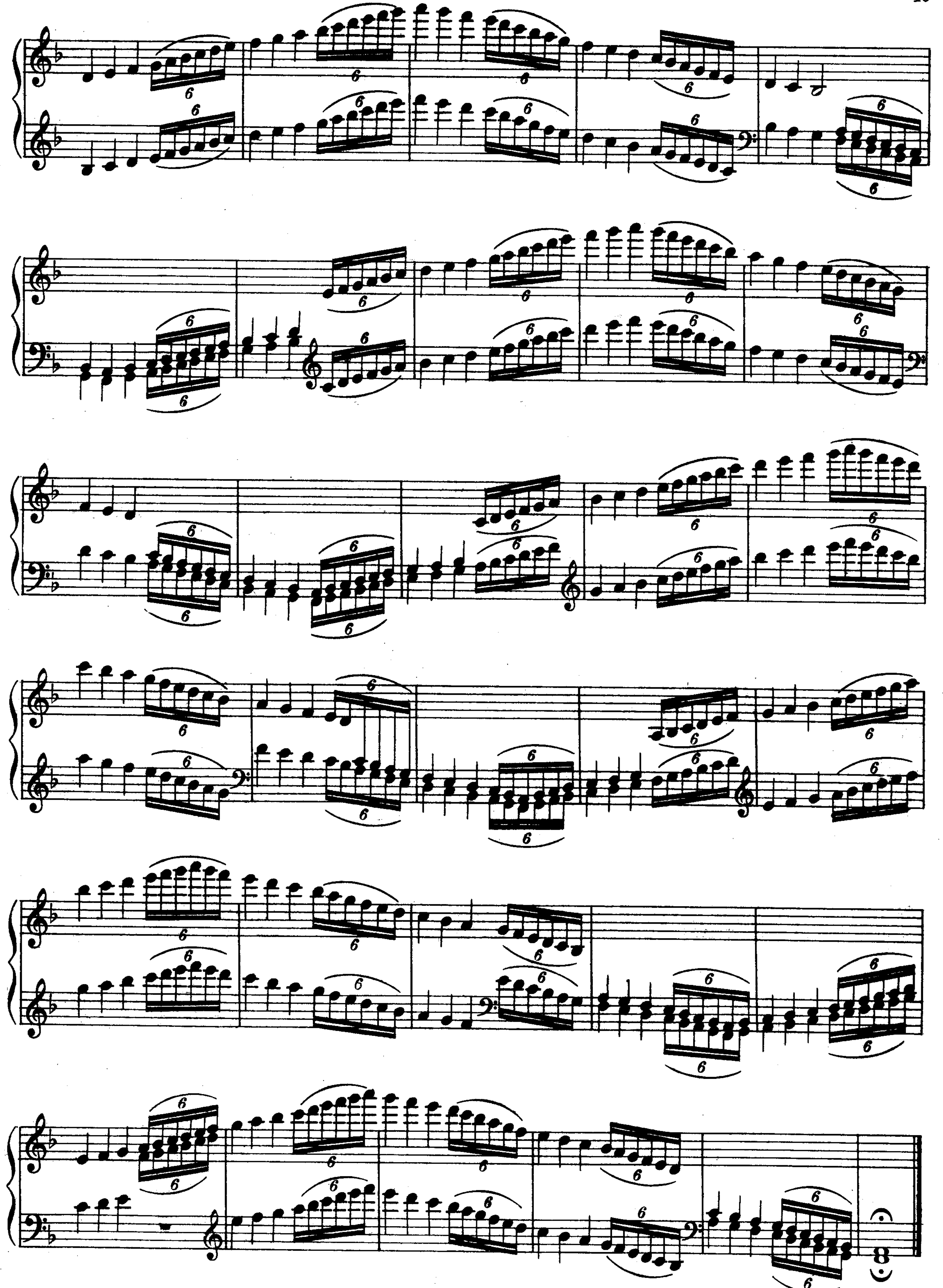
Wie schon gesagt, enthält dieses Werk meistens nur Anregungen für den intelligenten Schüler und überläßt es dabei ihm, die hier gegebenen Winke zu entwickeln. Dabei beschränken wir uns darauf, einige Beispiele rhythmischer Motive für das Üben der Tonleitern zu geben. Die Veränderungen sind hier auch unbeschränkt.

Jede Tonleiter hat, was aus den folgenden Beispielen leicht zu ersehen ist, ihre langsamen und ihre raschen Bewegungen. Die ersteren müssen mit tiefem Anschlag und mehr Gewicht im Ton, die letzteren in einem schnellen Tempo und locker und leicht die Serien der raschen Noten durchlaufend gespielt werden. Aber selbst in diesem Fall müssen die Fingerspitzen immer das Gewicht des Armes tragen, und sogar im pianissimo dürfen sie nicht oberflächlich über das Klavier gleiten. Das Ohr des Übenden wird ihm bei der Kontrolle über die Klarheit, die Weichheit und die Schönheit des Tons behilflich sein.

Beispiele rhythmischer Tonleitern

Die Akzente, die sich aus der rhythmischen Struktur ergeben, erscheinen auf verschiedenen Stufen der Tonleitern, bis nach einigen Wiederholungen der erste Akzent wieder erreicht ist. Dies ist die Art, in der alle rhythmischen Tonleitern in den folgenden Beispielen auszuführen sind:





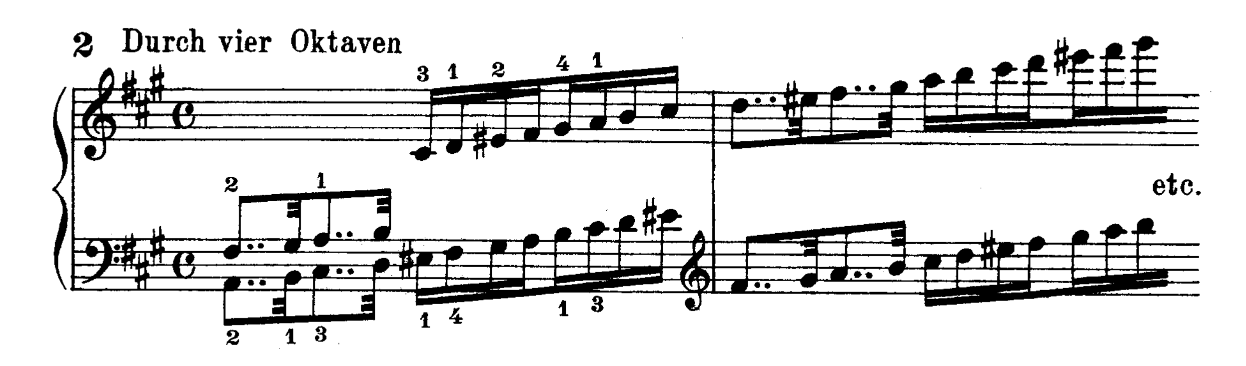
Zuerst übe man langsam, dann beschleunige man das Tempo bis zur größtmöglichen. Schnelligkeit. Wenn diese erreicht ist, so kontrolliere man die Geläufigkeit, indem man die ganze Tonleiter über fünf Oktaven in schnellster und leichtester Bewegung ohne rhythmische Einteilung und ohne Akzentuierung spielt,

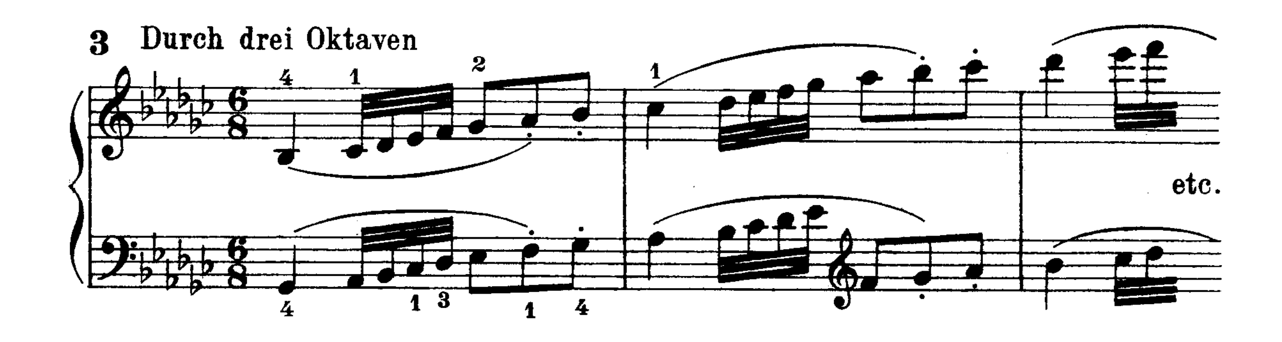
Dann nehme man andere rhythmische Motive über drei oder vier Oktaven und gehe ohne Unterbrechung weiter bis der erste Akzent wieder erreicht ist.

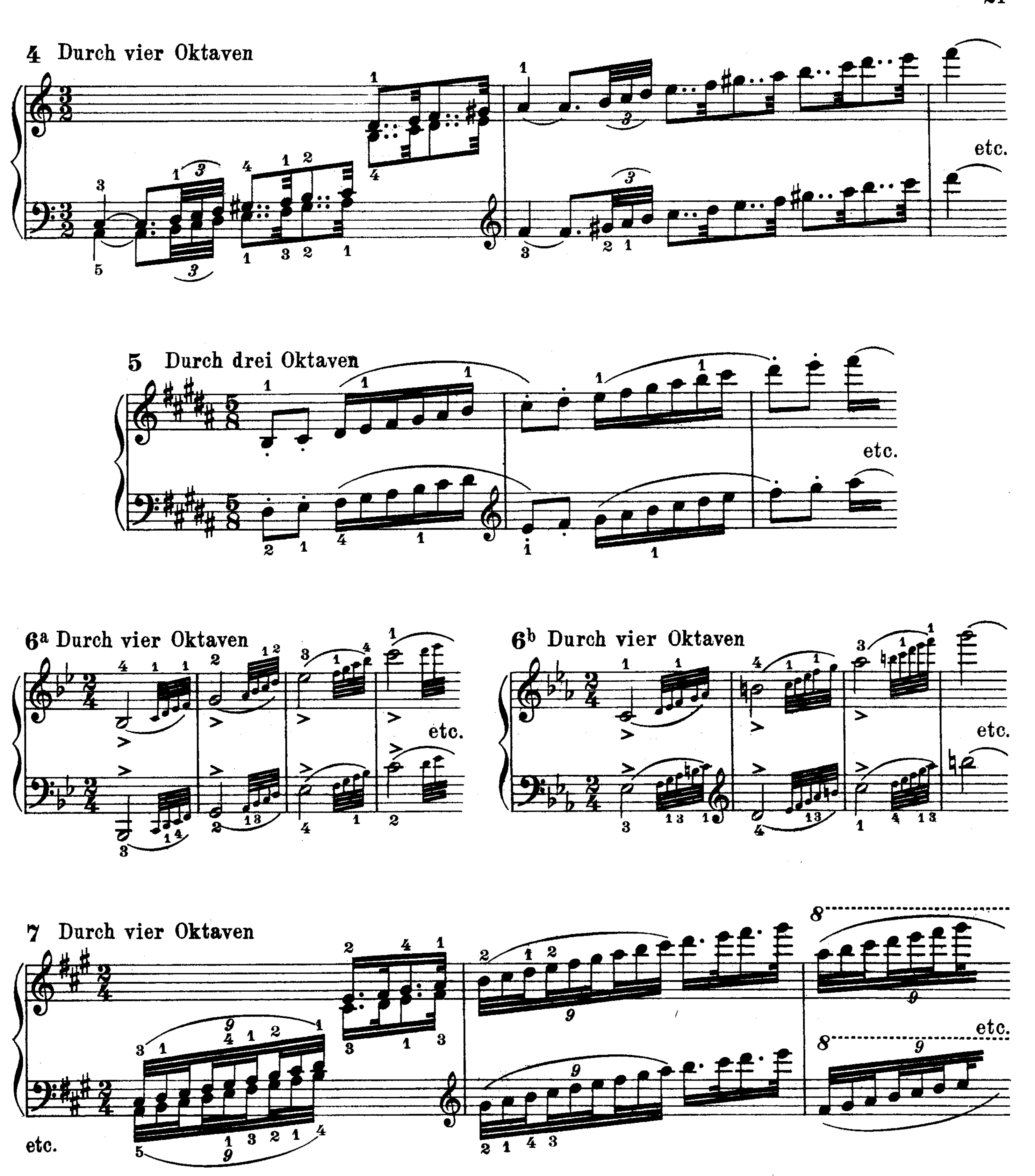
Man übe das gewählte rhythmische Motiv für eine gewisse Zeit bis zur größtmöglichen Vollendung, Dann nehme man ein anderes Motiv und übe die Tonleitern in derselben Art in Terzen, Sexten, Dezimen und Oktaven; das letztere – wegen der größeren Kontrolle über die Klarheit und Gleichheit des Tons – in der Entfernung von zwei oder sogar drei Oktaven zwischen beiden Händen, z. B.:



Die rhythmischen Verbindungen lassen sich unendlich verändern. Ihre Auffindung ist dem Lehrer oder dem Schüler überlassen. Hier noch einige Beispiele:





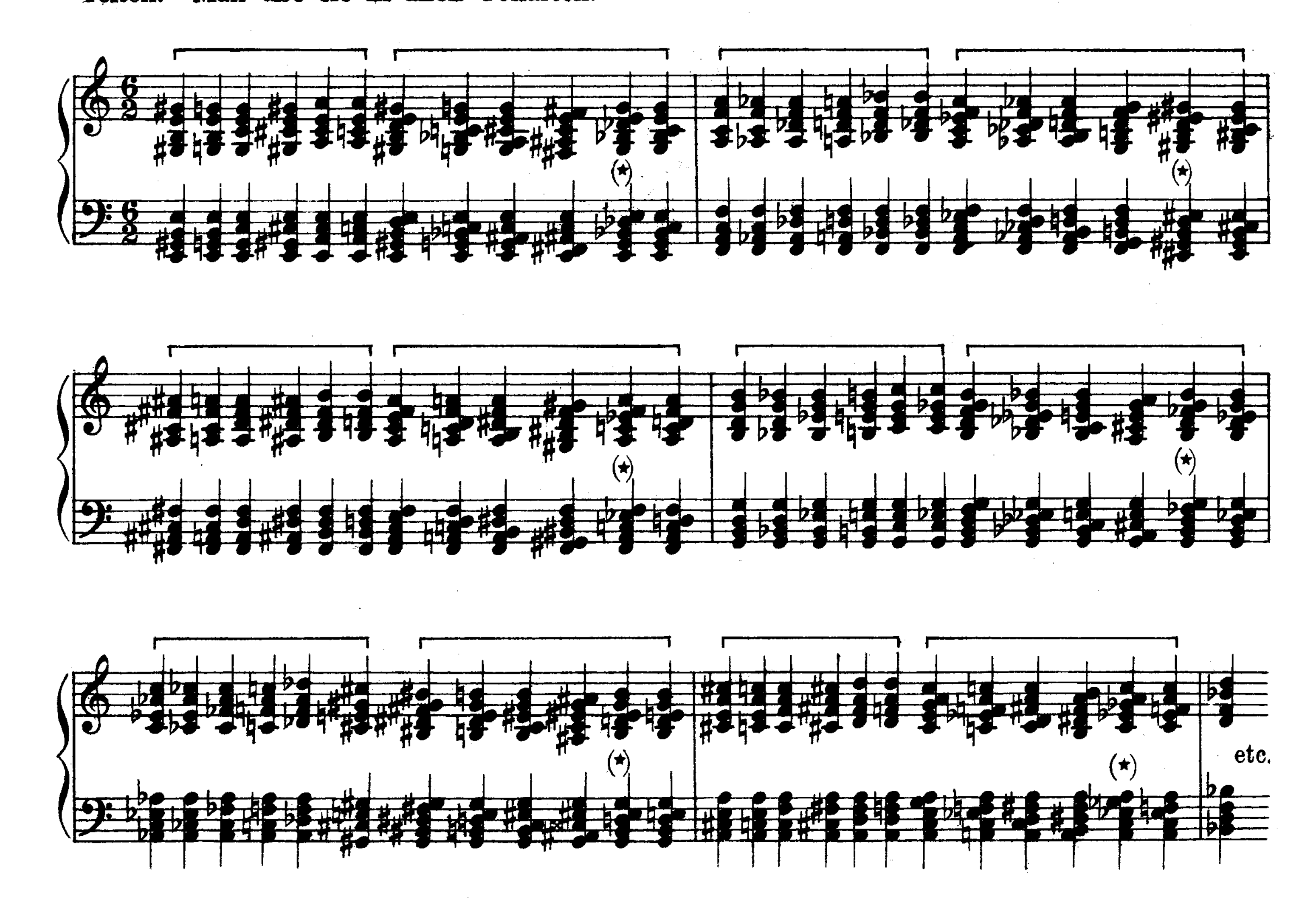


Anmerkung: Der Rest des technischen Rüstzeugs – Arpeggien, Akkorde, Oktaven, Tremolo, Triller usw. – ist auf der Basis der gegebenen Anregungen zu pflegen. Hanons Werk: „Der Klavier-Virtuose" (besonders der II. und III. Teil) enthält das ganze notwendige Material.

Wir glauben, daß es nützlich ist, über das Anschlagen von Akkorden eine wichtige Bemerkung zu machen. **Wenn nicht eine harte und grobe Wirkung beabsichtigt ist, darf nie ein Akkord in fixierter Handstellung vorbereitet werden,** sonst wird der Ton hart und trocken. Der Akkord muß, sozusagen, in der geschlossenen Hand **vorbereitet sein,** die, indem sie sich öffnet, gerade im Anschlagsmoment von oben in die notwendige Lage fällt. Das bedeutet, daß der **Ausführende den Akkord in Gedanken schon vorbereitet hat, bevor die Hand sich öffnet. Dieses Verfahren bildete das Geheimnis der unvergleichlichen** Schönheit des Tones **in den Akkorden von Anton Rubinstein,** dessen Spiel der Verfasser dieses Werkes während langer Jahre das Glück hatte zu beobachten.

Beispiele für das Üben der Akkorde

Diese Übung enthält Dreiklänge, Dominantseptakkorde mit allen ihren Umkehrungen, sowie die mit einem (*) bezeichneten verminderten Septakkorde, die die Modulation vorbereiten. Man übe sie in allen Tonarten.



Umkehrungen der gleichen Akkorde in Gegenbewegung.

simile

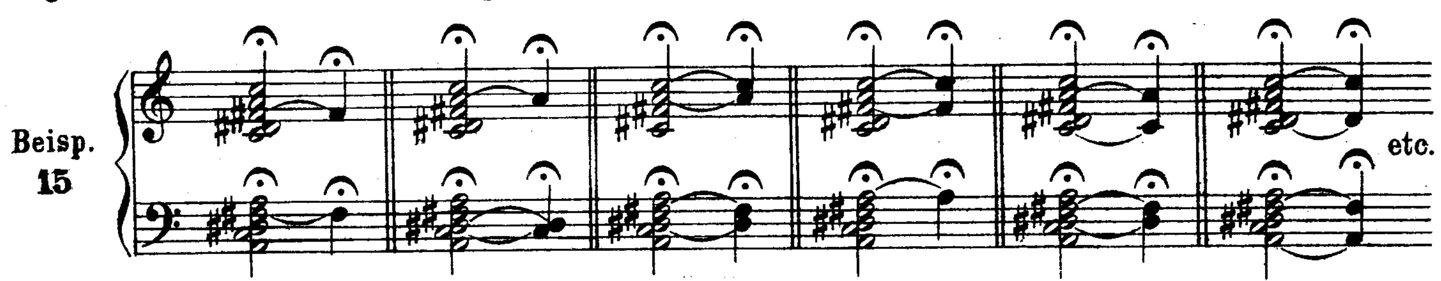
simile

(*)

etc.

Durch alle Tonarten und in allen erdenkbaren Formen.

Um den Klang der Akkorde zu prüfen, ziehe man – nachdem man den ganzen Akkord angeschlagen hat – die Finger eines Teiles des Akkords zurück und höre auf die gehaltenen Noten. Zum Beispiel:



Wenn die gehaltenen Noten **gleichmäßig** und **voll** klingen, so war der Akkord richtig angeschlagen.

Als Ergänzung dieser Übungen auf dem Klavier werden einige gymnastische Übungen für die Arme, die Handgelenke, die Finger, ja sogar für die Füße – letzteres, um den Füßen die Elastizität im Gebrauch des Pedals zu geben – zur technischen Entwicklung des Pianisten beitragen. Das wäre aber Sache einer besonderen Abhandlung.

Die fünf Gebote des Schülers

I. Beginne nie deine tägliche Arbeit, ohne vorher wenigstens einen kleinen Spaziergang in der frischen Morgenluft zu jeder Jahreszeit und bei jeder Witterung gemacht zu haben.

II. Übe nie in derselben Reihenfolge, mit den Übungen beginnend und dann zu den Etüden und endlich zu den Vortragsstücken übergehend, sondern wechsle jeden Tag die Ordnung deines Übens. Enthalte dich wöchentlich einen Tag aller technischen Übungen.

III. Wenn du übst, so wechsle auch jeden Tag die Reihenfolge der Fingerübungen, um die Hände nicht zu sehr an dieselbe Art von Bewegungen zu gewöhnen.

IV. Ist es nötig eine Übung mehrere Male zu üben, so wiederhole nicht immer in der gleichen Anzahl und ziehe dabei die ungeraden Zahlen (3, 5, 7, 9, 11 usw.) den geraden vor.

V. Übe immer so, daß die Finger dem Gehirn folgen und nicht das Gehirn den Fingern. Vermeide so viel wie möglich beim Spielen die Hände zu beobachten. Die Übungen und Passagen sollen so viel wie möglich bei geschlossenen Augen gespielt werden, damit dem vom Instrument erzeugten Ton größte Aufmerksamkeit geschenkt werden kann. Wenn du übst, dann vergiß nie – selbst bei den trockensten Übungen – die Schönheit des Tones zu pflegen.

Schluß

Ars una, species mille! Möge dieses Werk, als Resultat langer Jahre pädagogischer Erfahrung, der ernst strebenden Pianistengeneration Nutzen bringen!

Stich und Druck von B. Schott's Söhne, Mainz